



eine Gestalt annahmen, welche seinen strengen Anschauungen widersprach.

#### 10. Julius Schnorr von Carolsfeld.

Ogleich Schnorr Overbeck und Cornelius seine Lehrmeister nannte, hat doch der erstere nur einen vorübergehenden Einfluss auf ihn gewonnen. Wie für Cornelius war auch für Schnorr das Nazarenethum nur ein Durchgangsstadium, eine Stufe der Leiter, auf welcher er allmählig zur Reife und Vollendung seines Stils emporstieg. Schnorr bildete in den verschiedenen Momenten seiner künstlerischen Entwicklung nach mehreren Richtungen eine Ergänzung zu dem strengen, herben, sich gegen fremde Einflüsse immer mehr abschliessenden Cornelius. Sein mildes, nachgiebiges Temperament neigte von vornherein mehr dem Romantischen und Poetischen zu. (Die Herbheit der Formen, in welchen Cornelius später den vollkommensten Ausdruck seines Kunstideals sah, blieb ihm fremd.) Er besass einen empfänglichen Sinn für weibliche Schönheit und bildete anmuthige Frauen, wo Cornelius ernste, jedes menschliche Begehren abweisende Heroinen schuf. Der Auftrag, jene Fresken zu Ariostos rasendem Roland in der Villa Massimi auszuführen, entsprach nicht nur seinem innerstem Empfinden, sondern gab auch seinem späteren Schaffen die Richtung. (Er war der berufene Interpret der ritterlichen Romantik, der vor Allem nach dem Ausdruck idealer Schönheit strebte.) Daneben fehlte ihm keineswegs der Sinn für das Erhabene und die Fähigkeit, es darzustellen. Seit Dürer hat es kein deutscher Meister verstanden, die Majestät Gottes in so verehrungswürdiger Glorie und doch so echt menschlich zu verkörpern, wie es Schnorr in seinen Illustrationen zur Bibel gelungen ist. (Wo Cornelius den unerbittlichen, zürnenden Richter zur Erscheinung bringt, lässt uns Schnorr die verzeihende Gnade des himmlischen Vaters leuchten.) Wenn auch das idyllische Element der Poesie seinem Charakter am nächsten lag, so wusste er sich auch, wo es der Stoff erforderte, wie bei den Nibelungenbildern, zu dramatischer Gestaltungskraft zu erheben. Nur der antike Klassizismus blieb seinem durch und durch romantischen und innerlichen Wesen fremd.

(Schnorrs Vater, dessen Familie den Adelsnamen von Carolsfeld nach dem gleichnamigen Orte bei Schneeberg im sächsischen Erzgebirge führte, war Lehrer an der Leipziger Kunstakademie, als ihm am 26. März 1794 ein Sohn, unser Maler, geboren wurde\*). Hans Veit Schnorr, der

\*) M. Jordan, Aus Julius Schnorrs Lehr- und Wanderjahren (Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, S. 1 ff.). — H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braun-



1803 zum Direktor der Akademie ernannt wurde, war selbst kein hervorragender Künstler, aber von entscheidendem und förderlichem Einfluss auf seine Kinder, die sich sämtlich der Kunst widmeten. Julius Schnorr ging im Jahre 1811 nach Wien, um an der dortigen Akademie seine Ausbildung zu vollenden.] Auch nach dem Weggange Overbecks und seiner drei Freunde war ein Kreis von Gesinnungsgenossen zurückgeblieben, der sich um die Brüder Friedrich und Ferdinand von Olivier scharte und in den der junge Schnorr eintrat. Auch er sah bald ein, dass die auf der Akademie maassgebende Richtung nicht die seinige werden konnte. [Das hohle, theatralische Pathos eines David und die verschwommene Farbensinnlichkeit eines Mengs waren dem jungen Künstler in gleicher Weise antipathisch.] [Wie früher Overbeck wandte auch er sich bald in bewusster Opposition gegen die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts zuerst der deutschen und niederländischen, dann der italienischen Malerei des Quattrocento zu,] deren fromme Innigkeit, deren naives Verhältniss der Natur gegenüber seinem eigenen Naturell entsprachen. Bei Gelegenheit eines Künstlerfestes in München im Jahre 1844 hat Schnorr im Kreise seiner Schüler und Freunde eine später von Riegel veröffentlichte Rede gehalten, in welcher er gewissermaassen sein künstlerisches Glaubensbekenntniss ablegte und zugleich ein interessantes Streiflicht auf die Kunstverhältnisse seiner Jugend fallen liess. »Unsere Führer, sagte er, erkannten die Wahrheit in des Wortes tiefster Bedeutung, sie kannten auch das Element der Farbe, des der Malerei allein eigenthümlichen und nur ihr zugewiesenen Trägers des allgemeinen Kunstgeistes, wenn sie dieses Darstellungsmittel auch nicht beherrschten. Sie kannten die alten Meisterwerke und verstanden namentlich die noch immer unerreichten Leistungen der venezianischen Schule, die neben der Farbe noch durch eine das gesammte Kunstgebiet durchdringende und belebende schöpferische Kraft getragen werden. Wo aber hätten sie die Werkstätte finden können, in welcher ihnen das gelehrt worden wäre, was man allerdings lernen muss, wenn man ein Maler werden will? In den Kunstakademien gewiss nicht . . . . . Leben, Geist, Wahrheit, Ernst, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, nicht weniger als alles andere war abhanden gekommen. Kalte Nachahmung antiker Formen oder gemeine Modellwahrheit sammt dem leeren Schlendrian der Kunstschulen musste niedergeworfen werden, um zum Leben durchzudringen. Und als der rechte Ankergrund gefunden war, fand man ihn da, wo für alles Leben,

schweig 1877, S. 210—248. — M. Jordan, Ausstellung von Werken Julius Schnorrs in der Berliner Nationalgalerie, 1878. — V. Veit in Dohmes »Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts«.



nicht bloss für das Leben in der Kunst, allein fester Grund und Sicherheit gefunden wird, in der Erkenntniss des Verhältnisses des Menschen dem Ewigen gegenüber. Nur von da aus versteht der Mensch die Geschichte, das Leben, von da aus begreift sich das Sehnen des Menschen nach etwas Höherem, das Bedürfniss seines Herzens und Geistes. Da wurzelt auch alle Begeisterung, Poesie und jegliche Kunst.«

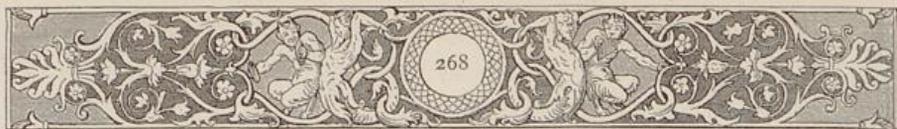
Ein eigenthümlicher Zufall hat es gefügt, dass Schnorrs erstes Oelgemälde ein Motiv aus Ariostos »Rasendem Roland« behandelte, den »Sechskampf auf der Insel Lipadusa« (1816). Doch war nur das Thema romantisch; die Art der Behandlung war noch zwischen altdeutschen und italienischen Vorbildern schwankend. Enger an die ersteren schloss er sich in dem 1817 ausgeführten »Besuch der Eltern des Johannes bei der heiligen Familie« an, während der »heilige Rochus, Almosen spendend« (1817, städtisches Museum zu Leipzig) wiederum eine Nachahmung der in statuarischer Steifheit befangenen italienischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts ist. Der Verkauf dieser beiden Bilder ermöglichte es Schnorr, zu Ende des Jahres 1817 einer Einladung von Cornelius und seinen Freunden nach Rom Folge zu leisten. Es scheint, dass diese Einladung durch die Absicht veranlasst worden war, Schnorr zur Theiligung an den Fresken in der Villa Massimi heranzuziehen. Noch reger als bisher folgte Schnorr in Rom den Spuren der Meister des fünfzehnten Jahrhunderts. Dafür legt besonders das erste der in Rom vollendeten Gemälde »die Hochzeit zu Kana« (1819) Zeugniss ab. In demselben kreuzen sich so vielfache Einflüsse, dass von einer Selbstständigkeit nicht die Rede sein könnte, wenn uns nicht die meisterhafte Raumeintheilung und Komposition bewiese, dass hier ein originaler Geist die verschiedensten Strahlen einer Kunstepoche in sich vereinigt hat. Fiesole, Orcagna, Perugino, vor allen Benozzo Gozzoli haben hier vorbildlich auf den Künstler eingewirkt. Als er kaum die Vorarbeiten zu den Ariostofresken in der Villa Massimi begonnen hatte, befahl ihm eine schwere Krankheit, welche ihn zwang, seinen Aufenthalt in Rom mit einem gesünderen zu vertauschen. In dieser Zeit unfreiwilliger Musse entstand eine grosse Anzahl landschaftlicher Skizzen, die zwar von grosser Naivetät der Auffassung sind, aber ein warmes, lebendiges Naturgefühl verrathen. Da reine Landschaftsstudien um diese Zeit im Kreise der jungen deutschen Künstler wieder seltener geworden waren, machten diese Zeichnungen einen bedeutenden Eindruck. Ludwig Richter erzählt, dass dieselben ihm »Aufschluss gaben und als Wegweiser dienten, wie ein edler Stil mit charakteristischer Naturwahrheit zu verbinden sei, oder mit andern Worten, wie der Künstler



mit fein ausgebildetem Schönheitssinn die Natur zu erfassen und dabei das Wesentliche von dem Unwesentlichen zu scheiden habe.« Später setzte Schnorr die ihm lieb gewordene Beschäftigung mit den Reizen der italienischen Natur fort, und so entstanden gegen hundert sauber in Feder, Sepia und Tusche ausgeführte Landschaftsbilder fast aus allen Theilen Italiens, von Florenz bis Taormina, welche den Zeitraum von 1819—1827 umfassen\*). Eine besondere Vorliebe widmete Schnorr dem Albanergebirge und den Sabinerbergen mit Olevano. Der Hauptvorzug dieser anmuthigen Landschaften liegt auf der Seite des Architektonischen, das Schnorr mit ausserordentlichem Scharfblick für das Charakteristische der Formen wiederzugeben wusste. Diese architektonischen Studien waren späterhin für ihn von grossem Nutzen. Auf seinen reifsten Schöpfungen zeigt er sich als selbstständig erfindender Architekt von hervorragender Begabung. Eine andere Frucht seines italienischen Aufenthalts war eine Serie von Bildnissen aus den Jahren 1818—1824. Mit den einfachsten Mitteln — Bleistift, Feder und Sepia — erreichte Schnorr eine Lebendigkeit, eine Frische, in der ihm keiner von den Mitstrehenden auf dem Gebiete des Bildnisses gleichkam. Cornelius fehlte der Sinn für das Individuelle, Persönliche bekanntlich ganz. In Schnorr tritt uns ein Bildnismaler entgegen, der alle Eigenschaften eines solchen in vollem Maasse besitzt und der es namentlich versteht, die geistigen Qualitäten des dargestellten Individuums auf das deutlichste und verständlichste zum Ausdruck zu bringen. Es sind meist Künstler und Schriftsteller, die er portrairt hat: Thorwaldsen mit seinem ehrfurchtgebietenden Jupiterkopf, den vornehmen Karl Begas, Overbeck, Rückert, Wilhelm Müller, den Dichter der Griechenlieder, dann seinen Gönner den Marchese Massimi, den Freiherrn von Stein u. a. m.

Die Ausführung der Ariostofresken nahm Schnorr während der Jahre 1820—1826 in Anspruch. Der Zeitraum war lang genug, dass er während desselben alle Schwankungen überwinden konnte, welche seinem Stile bis dahin anhafteten. Er fühlte daher das Bedürfniss, nach Abschluss der Arbeiten noch einmal die geistige Erhebung, welche er aus dem Gedichte geschöpft, bei völlig gereiftem Können in einem Cyklus von sechs Federzeichnungen »Angelika und Medoro« (1827, Leipzig, im städtischen Museum) zum Ausdruck zu bringen. Auch in seinen letzten Lebensjahren wurde die Erinnerung an die erste ruhmvolle That seiner Jugend wach, indem er 1869 denselben Cyklus in Sepia wiederholte.

\*) Fünfundzwanzig dieser landschaftlichen Studien, deren Motive Frascati, Genzano, Albano, Ariccia, Nemi, Castel Gandolfo, Olevano, Palestrina, Sorrent, Neapel, Taormina und Agrigent entnommen sind, hat Max Jordan 1878 (Berlin) in Lichtdrucken veröffentlicht.



Schnorr gehörte zu denjenigen Künstlern, welche der Kronprinz von Bayern während seines Aufenthalts in Rom für seine Zukunftspläne erworben hatte. Er sollte, wie wir schon oben erwähnt haben, einige Säle im Königsbau der königlichen Residenz in München mit Darstellungen aus der Odyssee schmücken, und er machte sich noch in Rom an die Arbeit. Es lag in seiner Absicht, der Landschaft einen grossen Raum zu lassen, und zu diesem Zwecke dehnte er seine Studienreisen bis nach Neapel und Sizilien aus. Er kam jedoch nur dazu, eine Komposition, Odysseus und Nausikaa, in Sepiazeichnung zu vollenden, weil König Ludwig, wie es scheint, durch die Ariostofresken veranlasst, inzwischen auf einen anderen Gedanken gekommen war. Auch die Kunstanschauungen des Königs folgten den Entwicklungsstadien, welche die deutsche Kunst selbst durchmaass. Aus dem Verehrer klassischer Kunst und klassizistischen Stils wurde allmählig ein Romantiker, und am Ende floss die Neigung zur romantischen Poesie in die Vorliebe für realistische Historienmalerei, wie man sie in den dreissiger und vierziger Jahren verstand, über. Schnorr erhielt den Auftrag, jene Säle des Königsbaus mit Fresken aus dem Nibelungenliede auszumalen, und er begann diese Arbeit bald nach seiner Uebersiedlung nach München, wo er zugleich auf Cornelius' Veranlassung ein Lehramt an der Akademie erhielt. Diese Nibelungenfresken sollten die Arbeit seines Lebens werden. Sie beschäftigten ihn bis 1867, vierzig Jahre hindurch, und dabei ist noch der fünfte Saal, der Saal der »Klage«, unvollendet geblieben, beziehungsweise von Schülerhänden ausgeführt worden. Während er noch an den Kartons arbeitete, erhielt er einen zweiten Auftrag, dessen sofortige Ausführung dem Könige mehr am Herzen lag, die Dekoration von drei Räumen des Festsaalbaus mit Darstellungen aus der Geschichte Karls des Grossen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg. Sechszehn grosse und eine Reihe von kleineren Bildern wurden in acht Jahren vollendet, zum Theil auf Kosten sorgfältiger Detailausführung. Schnorr musste mehrere Schüler zu Hülfe nehmen. Er selbst zeichnete die Kartons und führte eigenhändig nur ein Bild »Rudolfs von Habsburg Begegnung mit dem Priester« aus, welches durch die Schönheit der Landschaft eine bevorzugte Stellung vor den übrigen einnimmt. Er hatte nicht die Zeit, die einzelnen Kompositionen ordentlich ausreifen zu lassen, und so vermochte er trotz seiner grossen Begabung für rhythmische Anordnung der Massen, namentlich auf den Darstellungen von Schlachten, des wilden Getümmels nicht Herr zu werden. Dagegen entfaltete er in festlichen Repräsentationsstücken, wie in der Kaiserkrönung Karls und in der Zusammenkunft Barbarossas mit Papst Alexander III.

1835



in Venedig, wo das bunte Treiben der Menge durch eine prächtige Architektur noch fesselnder gestaltet wird, seine volle Meisterschaft. Wenn diese Wandgemälde gleichwohl nur eine geringe Wirkung ausüben, so liegt das an der angewendeten Technik, der enkaustischen Malerei. Dieses Verfahren stand damals erst in den Anfängen seiner Ausbildung, und die Gehülfen Schnorrs bewegten sich nur unsicher und tastend in demselben. Ueberdies kam noch der Uebelstand hinzu, dass, wie Schnorr selbst angiebt, die Malereien »zum Theil auf noch nassen Mauern« übereilt ausgeführt werden mussten. Er war denn auch der Meinung, dass »die Kartons zu den Kaisersälen bald eine grössere Bedeutung erlangen könnten, als die Malereien«, und er hat sich darin nicht getäuscht. Auch ihm blieb das Verhängniss nicht erspart, welches alle monumentalen Schöpfungen der neudeutschen Schule verfolgt hat, dass nämlich die Ausführung immer hinter den ursprünglichen Absichten zurückgeblieben ist oder dieselben gar völlig in das Gegentheil umgewandelt hat. Auch Schnorr hat sein Bestes in der Kartonmalerei und in der Illustration gegeben.

Auf die Nibelungenfresken konnte Schnorr eine grössere Sorgfalt wenigstens hinsichtlich der Vorbereitungen verwenden. Aus seinem Nachlass ist neben Entwürfen, Feder- und Sepiazeichnungen, Aquarellen und ausgeführten Kartons eine grosse Anzahl von figürlichen Naturstudien bekannt geworden, welche ihn als einen Meister der Zeichnung offenbaren, der bei vollkommener Beherrschung des anatomischen Details der Natur mit der Unbefangenheit und Naivetät eines altitalienischen Künstlers gegenüberstand. Mit den einfachsten Mitteln wusste er die zartesten Formen des Körpers wiederzugeben und diesen Formen zugleich, bei der strengsten naturalistischen Durchbildung im Einzelnen, eine Noblesse zu verleihen, die weitab von der gemeinen Modellwahrheit liegt. Zum Gegenstande eines besonders liebevollen Studiums machte er die Hand. Er war unablässig bestrebt, männliche und weibliche Hände in den verschiedensten Bewegungen und Lagen darzustellen, was ihm mit erstaunlicher plastischer Kraft und mit grosser Sicherheit gelang. In den Fresken sind die meisten Feinheiten verloren gegangen, welche die Vorstudien erwarten liessen. Erst neunzehn Jahre nach dem Beginn der Entwürfe wurde die Ausführung in Angriff genommen, bei welcher die inzwischen veränderten Kunst- und Formenanschauungen, welche mit der ursprünglichen romantischen Erfindung im Widerspruch standen, immer deutlicher hervortraten. In fünf Sälen sind neunzehn grosse Bilder und zahlreiche kleinere in den Lünetten zur Ausführung gelangt. Wie bei den Ariostofresken war auch hier dem Künstler die Möglichkeit gewährt,



eine zusammenhängende Illustration des ganzen Gedichts zu bieten. Er schloss sich deshalb weit enger an den Text an, als es Cornelius in seinem Cyklus gethan, und hat in Wahrheit eine Nachdichtung des Epos in Formen und Farben gegeben. Cornelius griff aus dem Liede diejenigen Szenen heraus, welche ihm für die dramatische Entwicklung und den Verlauf der Tragödie charakteristisch erschienen. Schnorr folgte dagegen dem Dichter auf allen seinen Wegen und liess keine Figur unverkörpert, die zu irgend einer bedeutsamen Handlung berufen ist. Deshalb konnte er auch die Mehrzahl seiner Kompositionen zu einer im Jahre 1843 erschienenen illustrierten Ausgabe des Nibelungenliedes in Pfizers Bearbeitung benutzen, deren künstlerische Wirkung übrigens einheitlicher ist als die der Fresken. Während Cornelius seine Helden in eine sagenhafte Vorzeit versetzte, umgab sie Schnorr im Anschluss an die Entstehungszeit des Gedichts mit der ritterlichen Romantik des Mittelalters und gestaltete danach Trachten, Waffen und Architektur. Im Laufe der Zeit trat freilich zu dieser romantischen Grundstimmung der Apparat realistischer Historienmalerei hinzu, wodurch ein Zwiespalt in die Darstellungen kam. Den ruhigeren unter ihnen wird man auch hier den Vorzug geben müssen. Wo es sich um die Schilderung gewaltiger Leidenschaften handelt, muss oft die Schönheit der Komposition den Mangel inneren Lebens und innerer Wahrheit ersetzen, und nicht selten schlägt das Pathos ins Theatralische um. Doch stehen alle Darstellungen unter dem Einflusse eines geläuterten Schönheitssinnes, der sich niemals in das Hässliche oder Geschmacklose verliert.

In die Münchener Zeit fällt von grösseren Arbeiten Schnorrs noch ein Cyklus von Federzeichnungen zu den Homerischen Hymnen, nach welchen enkaustische Gemälde in dem Servicezimmer des Königs im Königsbau von Johann Georg Hiltensperger ausgeführt wurden. Da die Szenen inmitten reizvoller Landschaften spielen, konnte Schnorr seiner ersten Neigung, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete, in unbeschränktem Maasse huldigen. Wenn es ihm auch nicht an Aufträgen fehlte, so entsprach doch das Leben in München nicht den frohen Erwartungen, mit welchen er seine Lehrthätigkeit und sein künstlerisches Schaffen begonnen hatte. Das Verhältniss zu Cornelius gestaltete sich durch die Schuld des letzteren immer kühler. Cornelius sah mit Ingrimme auf alle Künstler herab, welche an der Ausschmückung der Residenz theilhaftig waren, weil der König alle Versuche des Akademiedirektors, dieses umfangreiche Unternehmen in seine tyrannische Machtsphäre zu bekommen, abgelehnt hatte. Während Schnorr nach wie vor mit grosser Verehrung an dem älteren Freunde hing, nahm der letztere »von Schnorrs



Arbeiten systematisch keine Notiz<sup>\*)</sup>. Als nach Cornelius' Weggange im Frühjahr 1841 der Architekt Gärtner zum Direktor der Akademie ernannt wurde, fühlte sich Schnorr durch diese Uebergangung seiner Person so gekränkt, dass er kein Bedenken trug, im Jahre 1846 einem Rufe als Direktor der Gemäldegalerie und Professor an der Akademie nach Dresden zu folgen, wo er eine warme Aufnahme fand und bis ans Ende seines Lebens in hohen Ehren gehalten wurde. Mit München blieb Schnorr übrigens in stetem Zusammenhang. Er widmete einen Theil seiner Zeit der eigenhändigen Ausführung der Nibelungenfresken, die sich bis zum Jahre 1867 hinzog, und im Jahre 1869 vollendete er für das Maximilianeum in München ein grosses Oelgemälde »Luther in Worms«, eine Aufgabe, die freilich über seine bereits erlahmte Kraft hinausging. Mit technischer Virtuosität wusste Schnorr nur den Zeichenstift, die Feder und die Reisskohle zu handhaben. Dagegen wurde er der Fresko- und Oelmalerei niemals Herr. Die bedeutendste Schöpfung seiner Dresdener Periode war denn auch ein Cyklus von Zeichnungen, 240 Illustrationen zur Bibel, welche er in den Jahren 1852—62 ausführte und in denen sich sein Künstlergeist am reinsten und freiesten zeigt. (Im Gegensatz zu Cornelius und Führich stellte sich Schnorr auf den spezifisch protestantischen Standpunkt und schälte aus den heiligen Geschichten den rein menschlichen Kern heraus.) Die Würde des religiösen Stoffes vollkommen wärend, verstand er es zugleich, namentlich in den Illustrationen zum alten Testament, die lieblichsten Bilder eines idyllischen Familienlebens mit der keuschen Naivetät eines Dürer zu entwerfen. Einen grossen Theil seiner Thätigkeit widmete er der ihm unterstellten Galerie, deren Uebersiedlung in den Semperschen Neubau unter seiner Leitung erfolgte. Er starb am 24. Mai 1872, nachdem er schon im Jahre zuvor unter dem Druck des Alters seine Aemter niedergelegt hatte. Wenn er auch nicht mit so vielen Bitternissen zu kämpfen gehabt, wie Cornelius, so sollte doch auch die Saat, die er ausgestreut, keine Früchte tragen.

## II. Cornelius in Düsseldorf und München.

Als Cornelius im Herbste 1819 in München eintraf, um die Fresken in der Glyptothek, zu welchen er bereits einige Kartons mitgebracht hatte, in Angriff zu nehmen, waren die Bemühungen Niebuhrs, den Künstler für Preussen zu gewinnen, zu einem erfreulichen Abschluss

<sup>\*)</sup> Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. II. S. 52.